

Miklós Fenyves

GRUNDSTEINE FÜR EINE LEKTÜRE

WAHLVERWANDTES IN THOMAS BERNHARDS JA

Einer der aufschlussreichen Skandale um die Werke Thomas Bernhards wurde dadurch ausgelöst, dass eine Frau, die in einer literarischen Figur Bernhards, dem Selbstmord begleitenden Richter des Textes *Exempel*,¹ ihren eigenen Vater zu erkennen meinte, den Autor wegen Verunglimpfung klagen wollte.² Eigennamen, Beruf und Ort waren ja identisch. Der offene Brief, in dem sich der Schriftsteller zwar entschuldigte, zugleich aber auf die Unterscheidung zwischen Fiktion und Wirklichkeit berief („ich habe eine Dichtung verfasst“³), scheint nicht minder abgründig als der Kurztext selbst. Bernhard erklärt nämlich – gleichsam im Gegenzug zum Vorwurf der Verunglimpfung –, dass er dem Richter ein „auf längere Dauer standfestes, wenn auch nur dichterisches Denkmal setzen“⁴ wollte. Irritierend ist nicht nur die Beziehung dieser Absicht zur eben deklarierten Fiktionalität, sondern, im Hinblick auf das Bernhardsche Gesamtwerk, auch die Dignität der Ausdrucksweise. Nicht aber der Hinweis auf die Erinnerungsfunktion des Schreibens, die von den jeweiligen Erzählerfiguren des Autors ab Mitte der 70er Jahre – und nicht nur in der autobiographischen Prosa – explizit gemacht wird.

Dass Denkmäler nicht für ewig, nur für eine Dauer, standfest sind – was sie aber nichts an Bedeutung einbüßen lässt – ist nicht unbedingt eine Platitüde. Als möglicher und vielleicht bekanntester Kontext dieser Einsicht könnte ein Tagebucheintrag Ottolien aus den *Wahlverwandtschaften* gelten:

Wenn man die vielen versunkenen, die durch Kirchgänger abgetretenen Grabsteine, die über ihren Grabmälern selbst zusammengestürzten Kirchen erblickt, so kann einem das Leben nach dem Tode doch immer wie ein zweites Leben vorkommen, in das man nun im Bilde, in der Überschrift eintritt und länger darin verweilt als in dem eigentlichen lebendigen Leben. Aber auch dieses Bild verlischt früher oder später. Wie über die Menschen, so auch über die Denkmäler läßt sich die Zeit ihr Recht nicht nehmen.⁵

Die Willkür, derer diese Verknüpfung beider Texte bezichtigt werden könnte, wird nicht vergessen gemacht, indem man gut positivistisch feststellt, dass *Die Wahlverwandtschaften* als Lektüre mehrmals in den Werken von Bernhard vorkommen, wie in den Romanen *Verstörung* und *Auslöschung* und in dem Drama *Elisabeth II.*. Der Befund aber, dass Bern-

¹ Bernhard, Thomas: *Exempel*. In: *Der Stimmenimitator*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

² Schmidt-Dengler, Wendelin: Verschleierte Authentizität. Zu Thomas Bernhards *Der Stimmenimitator*. In: Ders.: *Der Übertreibungskünstler*. Wien: Sonderzahl 1986, S. 42–63, hier 48.

³ Salzburger Nachrichten, 8.2.1979.

⁴ Ebd.

⁵ Goethe, Johann Wolfgang: *Werke*. Bd. 6. München: Beck 1981, S. 370.

hard verschiedentlich auf *Die Wahlverwandtschaften* hinweist, ist nichtsdestoweniger wichtig. Die folgende Interpretation der Erzählung *Ja*, die im selben Jahr wie die erwähnte Kurzgeschichte veröffentlicht wurde, könnte nämlich auch als Versuch gelten, die Annahme zu belegen, dass Bernhard sich intensiv mit den *Wahlverwandtschaften* auseinandersetzte. Mir geht es dabei nicht so sehr um die Lust, diese intertextuelle Spur zu sichern – und um die Auslotung des Einflusses schon gar nicht –, als vielmehr darum, Bernhards *Ja* in einen Diskurs einzuzubinden, an dem sich auch *Die Wahlverwandtschaften* beteiligen.

Die Handlung der Erzählung lässt sich kurz zusammenfassen: Der namenlose Ich-Erzähler rennt nach monatelanger Isolation, in der er vergebens seine naturwissenschaftlichen Untersuchungen betrieb, zu seinem Freund, dem Realitätenvermittler Moritz, um ihm sein Inneres aufzudecken. Er hört mit seinem verzweiferten Monolog erst auf, als Moritz mehrere Stunden später Besuch bekommt: Es trifft ein Schweizer Bauingenieur mit seiner Lebensgefährtin, einer Perserin, ein, die die Neugierde des Erzählers wecken. Sie sind Kunden von Moritz, die im Begriff sind, ein feuchtes, unzugängliches Grundstück zu kaufen, um dort ein Haus bauen zu lassen. Der Erzähler scheint in der überall frierenden, völlig isolierten und enttäuschten Perserin, die der Schweizer bald verlassen soll, um in Südamerika ein Kraftwerk zu bauen, einen ihm entsprechenden Menschen gefunden zu haben. Während auf dem Grundstück an einem unbewohnbaren Haus gebaut wird, machen die zwei einsamen, feinsinnigen Menschen Spaziergänge in dem nahen Lärchenwald. Mal schweigsam, mal sich in einer eigentümlichen „musikalischen“ Weise unterhaltend. Dieser ideale Zustand dauert zwar nicht lange; sie entfremden sich bald. Die Frau zieht in das halbfertige Haus ein, ernährt sich von Schlafmitteln und Tee und begeht schließlich Selbstmord – dem Erzähler zufolge, sollten wir hinzufügen, ist seine Perspektive doch nicht verbindlich. Die Geschichte endet jedenfalls damit, dass die Perserin von einem Lastwagen überfahren wird. Sie wird in einem Schachtgrab verscharrt, ihr Pelzmantel und ihre Tasche werden Moritz ausgehändigt. Irgendwann später beginnt der Erzähler sich Notizen zu machen; teils als Selbsttherapie, teils, um „die Erinnerung an die Perserin festzuhalten“.⁶

Schon aus dieser knappen Zusammenfassung ist ersichtlich, dass Vieles in Bernhards Erzählung zu finden sei, was einem den Goetheschen Roman ins Gedächtnis rufen kann: von der Baulust des Schweizers über das im Rohbau gebliebene Haus bis zur Mortifikation der Perserin, von den naturwissenschaftlichen Studien des Erzählers über die Figur des Realitätenvermittlers Moritz als Mittler bis zur radikalen Verwandlung der menschlichen Beziehungen. Nun, wenn man ins Detail geht, drängen sich weitere Einzelheiten auf, die die Annahme plausibel machen, dass Bernhards Erzählung *Die Wahlverwandtschaften* als Vorlage gedient haben mag. So etwa die Bestimmung des Bauortes in beiden Werken – während aber in Goethes Werk Ottilie zum Bauherrn wird, ist die Perserin in *Ja* aus der Entscheidung vollends ausgeschlossen –, oder der Spaziergang im Lärchenwald, auf dem der Ich-Erzähler die ausrutschenden Perserin auffängt, ganz wie Eduard, der sich beim Spaziergang zur alten Mühle danach sehnt, Ottilie „in seine Arme

⁶ Bernhard, Thomas: *Ja*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 128.

auffangen”⁷ zu können. Aber man könnte hier weitere Parallelen anführen, wie: der Tod der Perserin am Vortag des Geburtstages des Erzählers, der unausgepackte Koffer der Perserin, die Gewohnheit, die der Schweizer mit Eduard teilt, nämlich ein Stück Papier mit sich herumzutragen – dies ist bei ersterem ein Bauplan, bei letzterem ein Vertrag, auf dem Otiliens Signatur steht. Oder das problematisierte Verhältnis zur Rede sowohl bei Otilie, die ein Schweigegelübde ablegt, als auch bei der schweigsamen, ja sprachlosen Perserin.

Das Netzwerk dieser Beziehungen, von denen hier nicht jede erwähnt werden kann, macht das Lesen zu einer spannenden Ermittlung und liefert einmal mehr einen Beweis dafür, dass Intertextualität bei Bernhard nicht auf ein die Leser irreführendes *name-dropping* zu reduzieren sei. Was aber die Untersuchung des Verweisungszusammenhangs erst recht fruchtbar und auch einem engeren Intertextualitätsbegriff – wie etwa dem von Stierle⁸ – gemäß tragfähig machen kann, ist eine gemeinsame Fragestellung der Texte, die in meinen Ausführungen als eine Auseinandersetzung mit den ortsbezogenen bzw. textuellen Möglichkeiten der Erinnerung ausgelegt wird.

Im ersten Kapitel des zweiten Teils der *Wahlverwandtschaften* kommt es zu einer ausführlichen Diskussion über Denkmäler, an die auch der bereits zitierte Tagebucheintrag Otiliens anknüpft, und zu der diejenigen Veränderungen Anlass geben, welche Charlotte, um einen heiteren Anblick für die Kirchgänger zu schaffen, am Friedhof vornimmt. „Die sämtlichen Monumente waren von ihrer Stelle gerückt und hatten an der Mauer, an dem Sockel der Kirche Platz gefunden. Der übrige Raum war geebnet.”⁹ Der Entwurf stößt allerdings auf den Widerstand einiger Gemeindemitglieder, die missbilligen, „daß man die Bezeichnung der Stelle, wo ihre Vorfahren ruhten, aufgehoben und das Andenken dadurch gleichsam ausgelöscht: denn die wohl erhaltenen Monumente zeigen zwar an, wer begraben sei, aber nicht, wo er begraben sei, und auf das Wo komme es eigentlich an.”¹⁰ Nach Aleida Assmann entspringt die in den *Wahlverwandtschaften* entwickelte Kontroverse einem prinzipiellen Unterschied zwischen zwei Zeichenpraktiken: einer archaischen, die sich auf das deiktische „Hier“ konzentriert und einer modernen, die sich als den Gedenkinhalt gestaltende künstlerische Repräsentation entfaltet.

Auf der einen Seite stehen die Interessen einer Totenmemoria, die hartnäckig am Orte haftet; dieser Gedächtnisort wird in gewissem Sinne zu einem heiligen Ort, welcher durch die Präsenz des Toten geweiht ist. Auf der anderen Seite stehen die Ansprüche der Moderne, die sich von dieser Pietät gegenüber den Toten lossagt, indem sie buchstäblich die im Boden verankerte Erinnerung ausgräbt und auf ortsunspezifische Denkmäler überträgt. [...] Zwischen dem archaischen Monument, das lediglich den Ort, auf den es ankommt, indiziert, und dem modernen Monument, das das Verlorene im Zeichen sub-

⁷ Goethe 1981, S. 292.

⁸ Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Stierle, Karlheinz / Warning, Rainer (Hg.): Das Gespräch. München: Fink 1984 (= Poetik und Hermeneutik 11).

⁹ Goethe 1981, S. 360.

¹⁰ Ebd., S. 361.

stituiert, liegt für die einen der Sündenfall, für die anderen der Fortschritt der Repräsentation, der Ersetzung des Fetisches durch das Zeichen.¹¹

Die Herausstellung dieses „Transfers vom Gedächtnis der Orte zum Gedächtnis der Monumente“¹² legt eine Frage nahe, nämlich ob und inwieweit das Problem, das von Goethe anhand der Diskussion über Grabsteine, Portraits und Architektur behandelt wird, auch für Texte, mithin für *Die Wahlverwandtschaften* selbst, gilt. Wenn ich mich im Folgenden an diese Frage heranwage, so nur über die Vermittlung von Bernhards *Ja*, das als Überlagerung der *Wahlverwandtschaften* gelesen, sich seinerseits als eine souveräne Goethe-Lektüre lesen lässt.

Hinsichtlich seiner Erzählsituation könnte Bernhards Werk als Beispiel für die Krise des Ortsgedächtnisses angeführt werden, insofern der Akt des Erzählens dem Schock entspringt, dass die Perserin in ein Schachtgrab, also namenlos und ohne die Möglichkeit eines deiktischen „Hier“ verscharrt worden ist. Der Erzähler will, wie er ja auch erklärt, die Erinnerung an die Perserin durch Schreiben festhalten. Eine (nicht nur) thematische Parallele begegnet einem in *Beton* (1982), wo es um den verzweiferten Versuch geht, einen Sterbensort zu zeigen und ein Grab in einem Friedhof zu markieren, in dem die Gräber vertauscht worden sind. „Gleich mehrere Zwecke will ich durch das Aufschreiben dieser Skizze erreichen“, schildert der Erzähler von *Ja* sein Vorhaben, „die Erinnerung an die Perserin einerseits festhalten und meinen Zustand verbessern, meine Existenz verlängern, was mir vielleicht gerade weil ich im Augenblick diese Notizen mache, gelingt“¹³. Die dieser doppelten Absicht innewohnende Spannung wird dem Leser wohl nicht entgehen: die zum Weiterleben erforderliche Anstrengung, d. h. das Schreiben fällt mit dem „Festhalten“ der Erinnerung zusammen, das die Polarität zwischen dem Erzähler und seinem Antipoden, dem Schweizer als verborgene Verwandtschaft, entlarvt.

Diesem zweideutigen „Festhalten“ – das Wort bedeutet ja auch ‚nicht loslassen‘ – geht eine empathisch betonte Beobachtungstätigkeit voraus, die zwischen den Ereignissen und dem Schreiben vermittelt. Ist von dieser Beobachtung die Rede, so setzt die „Rhetorik des Scheiterns“¹⁴ aus, scheint der seine Unzulänglichkeit sonst noch so beharrlich offen legende Erzähler doch in diesem Punkt recht zufrieden zu sein: aufgrund genauer Beobachtungen formuliert er Hypothesen, die sich stets als wahr erweisen. Abgesehen davon, dass retrospektive Aufzeichnungen – die hier nach mehrmaligen vergeblichen Versuchen zu Papier gebracht werden – ohnehin nicht vor dem Verdacht nachträglicher Verzerrung gefeit sind, sind einige dieser Beobachtungs- bzw. Identifizierungsakte äußerst merkwürdig. Nachdem der Erzähler den Eindruck hat, die Perserin trüge den Hut und die Gummistiefel des Mannes der Wirtin, erkundigt er sich bei ihr

¹¹ Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 2003, S. 325f.

¹² Ebd., S. 325f.

¹³ Bernhard 1978, S. 128.

¹⁴ Vgl. Huntemann, Willi: *Treue zum Scheitern*. In: *Text + Kritik*: Thomas Bernhard. München: 1991, 3. Ausg., S. 42–74, hier S. 67.

gleich über den Ursprung der Kleidungsstücke, und, als seine Ahnung bestätigt wird, macht er einen längeren Exkurs über seine Beobachtungsgabe:

In diesem Fall hatte ich das Schweigen gebrochen, indem ich meine Begleiterin fragte, woher sie die Stiefel habe [...] ich war sofort in meiner Vermutung bestätigt gewesen [...] ich war mir sicher gewesen in dieser Vermutung, wieder erstaunte mich selbst meine Beobachtungsgabe [...] Natürlich bin ich selbst in der Wahrnehmung und in der Beobachtung auf besonders gründliche Weise geschult.¹⁵

Warum ist aber dieser Umstand so wichtig? Wie soll man diese betonte Aufmerksamkeit verstehen? Ist der Erfolg des Identifizierungsaktes doch nicht gesichert? Oder geht es vor allem, wie in manchen anderen Texten Bernhards, um die unsichtbare Beziehung zwischen einer Person und einem Kleidungsstück als (phantasmatisches) Zeichen für diese Person, um eine absurde Wahrnehmung, die eine willkürliche Zeichenbeziehung herstellt zwischen Gegenstand und Mensch?¹⁶

Nicht weniger absurd ist, wie der Erzähler die zufällige Begegnung mit den Schweizern ohne jedwede Begründung allmählich zur Notwendigkeit umgestaltet. Er räumt sogar zweimal die Absurdität seiner Ideen ein.¹⁷ Es geht wiederum um ein Motiv, das einem in mehreren späteren Prosatexten Bernhards begegnet, z. B. im geschlossenen Diskurs von Koller in *Die Billigesser*.¹⁸ Während aber Kollers Werk, das für den Sinn seiner Geschichte bürgen sollte, an einem Unfall scheitert, scheint der Ich-Erzähler in *Ja* seinen

¹⁵ Bernhard 1978, S. 60.

¹⁶ Man denke etwa an die Erzählung *Der Wetterfleck* (In: Bernhard, Thomas: Midland in Stilfs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 37–82), in der sich die Gedanken des Advokaten Enderer um die Problematik der Identifizierung bzw. Unterscheidung drehen. Je mehr er davon überzeugt ist, dass der gewöhnliche Wetterfleck, den sein Kunde Humer anhat, seinem verstorbenen Onkel gehört – damit wäre das Rätsel dieses mysteriösen Kleidungsstücks gelöst –, desto weniger sieht er Humer selbst, der sich nunmehr nur für Augenblicke in seiner erbärmlichen Individualität zeigt, um schließlich ganz zu verschwinden. Humer begeht Selbstmord; was von ihm erhalten bleibt, ist der Wetterfleck.

¹⁷ „Daß ich bis jetzt solange von mir gesprochen habe, erklärt sich naturgemäß aus der Tatsache, daß ich die Schweizer und also die Lebensgefährtin des Schweizer, also die Perserin, an jenem unseligen Tage kennen gelernt habe, an welchem ich wie gesagt, in der höchsten Erregung zum Moritz gelaufen war, um mich zu retten und an welchem ich tatsächlich, wie ich schon gesagt habe, gerettet worden bin und nicht zum wenigsten von den Schweizern, von welchen ich natürlich nicht glauben darf, daß sie an diesem Nachmittag nur zu dem einen Zweck zum Moritz gekommen waren, um mich zu retten, was nicht heißt, daß ich nicht sehr oft gedacht habe, die Schweizer sind an diesem Nachmittag tatsächlich zum Moritz gekommen, um mich zu retten, daran nicht zu glauben, ist ebenso absurd wie daran zu denken.“ (S. 42–43) „Aber möglicherweise waren gerade deshalb, weil diese Depressionen heuer soviel stärker und rücksichtsloser gewesen waren wie in den vergangenen Jahren und weil ich mit Sicherheit von diesen heutigen Depressionen umgebracht worden wäre, die Schweizer aufgetaucht. Das allerdings ist ein absurder Gedanke. Andererseits sind, wie ich im Laufe meines Lebens jetzt schon mit Entschiedenheit weiß, gerade die absurden Gedanken die klarsten Gedanken und die absurdesten die wichtigsten überhaupt.“ (S. 122)

¹⁸ Bernhard, Thomas: *Die Billigesser*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

von Spuren der Kontingenz nicht beeinträchtigten Diskurs ungestört entwickeln zu können – seine Erzählung ist nicht von einer anderen umrahmt oder kontaminiert, was in der Bernhard-Prosa dieser Periode eher als Ausnahme gilt. „Jetzt hatte ich die Erklärung“¹⁹, stellt er nach den Selbstenthüllungen der Perserin fest.

An einem Punkt muss aber der Leser selbst zum Komplizen werden in dieser Ordnungsbildung. In der Nähe des Hauses der Perserin, die sich nicht mehr unter die Leute begibt, erblickt der Erzähler einen Krankenwagen und muss sofort an das Schlimmste denken. Es stellt sich heraus, dass es sich zwar um einen Krankenwagen handelt, aber um einen, der von Moritz zum Transportwagen umgebaut und als Zementtransporter gebraucht wurde – die Frau wird später von einem Zementtransporter überfahren. Man kann nicht umhin, die zwei Elemente zu verbinden. Was seitens des Erzählers als totaler Erklärungsmechanismus funktioniert, der dem Zufall keinen Platz einräumt, stellt sich beim Leser als eine Suche nach sinnstiftenden Motiv-Verbindungen, als Herstellung eines kohärenten Ganzen dar. Der Text scheint dem Erzähler in die Hände zu arbeiten: was er erwartet, geht ja in Erfüllung. Dies ist nur möglich, wenn in der Welt der Erzählung eine Art Schicksal waltet, oder, wenn die Geschichte, die sich als Erinnerung präsentiert, eine Konstruktion des Erzählers ist.

Seine Bestrebung, alles in seine Ordnung einzubeziehen und das Kontingente zu verdrängen, lässt sich in eine Opposition einschreiben, die sich in *Ja* vielfältig manifestiert: In die des Äußeren und Inneren. Die Rede der unter großem Kommunikationsdruck stehenden Figuren wird mehrmals als eine Erleichterung schaffende Umstülpung bezeichnet, indem Ausdrücke wie „Aufdecken“, „Enthüllen“, „Ausziehen“ auf den Bereich der Kommunikation übertragen werden.²⁰ Die Figur der immer frierenden, Pelz-

¹⁹ Bernhard 1978, S. 134.

²⁰ „Der Schweizer und seine Lebensgefährtin waren gerade bei dem Realitätenvermittler Moritz aufgetreten, als ich diesem zum erstenmal [...] die nicht nur angekränkelte, sondern schon zur Gänze von Krankheit verunstaltete Innenseite meiner ihm bis dahin ja nur von der ihn nicht weiter irritierenden und also in keiner Weise beunruhigend berührenden Oberfläche her bekannten Existenz nach außen zu stülpen ins Moritzsche Haus gekommen war und ihn [...] erschrecken mußte, dadurch, daß ich [...] vollkommen ab- und aufdeckte, was ich [...] verborgen [...] und [...] zugedeckt hatte [...] in Gang gekommene Enthüllungsmechanismus“ (Bernhard 1978, S. 7–8); „meine hemmungslose Enthüllungen“ (S. 10); „und keiner hat mich jemals tiefer in sich hineinschauen lassen und keinen einzigen habe ich jemals tiefer [...] in mich hineinschauen lassen“ (S. 11); „meine diesem ganz von mir aufgezwungenen Vorhaltungen und Enthüllungen“ (S. 37); „Erst jetzt, im Zuge dieser unverschämten Selbstenthüllung der Perserin schützte ich mich in dem Gedanken, so wie die Perserin jetzt mir, dem Moritz, meine Innenseite nach außen gekehrt zu haben.“ (S. 132); „Ich kann nicht wiederholen, was sie noch alles gesagt hatte im Lerchenwald, in welchem sie auf dem Höhepunkt ihrer Gefühls- und Geistesentladung auf einen Baumstumpf gesetzt hatte, tatsächlich tief hineingekrochen in ihren Schafpelzmantel. Ein Tier hätte sie sein können, wie sie da auf dem Baumstumpf gesessen war und sich ausgeschüttet und schließlich nur mehr noch geweint hatte.“ (S. 134); „Sie habe schon monatelang, vielleicht auch schon jahrelang mit keinem Menschen in der Weise reden können, in welcher sie jetzt mit mir geredet hatte, was nichts anderes bedeutete, als daß sie monatelang und jahrelang an keinen Menschen gekommen war, dem sie sich vollkommen und auf die schamloseste und rücksichtsloseste Weise hätte eröffnen können“ (S. 135).

mantel tragenden Perserin macht die Angewiesenheit des Inneren auf das Äußere anschaulich, wie sie bei so vielen sich verteidigenden und verschließenden Helden von Bernhard zu finden ist. Die zwei Bezugsfelder der Verhüllung/Enthüllung – die der Kommunikation und die der Kleidung – sind aber nicht unabhängig voneinander. Das Sich-Aufdecken, das Ausbrechen bringt auch das Gegensatzpaar Verhülltheit/Nacktheit in Bewegung. Es geht nicht nur darum, dass der Erzähler die Selbstenthüllungen schamlos nennt, dass sein Wunsch nach Aufdecken sich in Abscheu verwandelt, sobald das Innere hervorgekehrt wird. Das Verschwinden des Körpers der verstorbenen Frau macht die Zusammengehörigkeit von Äußerem und Innerem auch bezüglich der Sagbarkeit fraglich: das Äußere kann nur durch eine Übertragung mit dem Inneren verknüpft werden, das heißt, das Kleidungsstück lässt sich schließlich nur durch die Herstellung einer empirisch nicht vorhandenen Beziehung als „Pelzmantel der Perserin“ bezeichnen. Verdecken und Ersetzen sind nicht auseinander zu halten.

Die Analogie, die zwischen dem unartikulierten, unkontrollierten Wortausbruch und der „fürchterlich zerstückelt[en]“²¹ Leiche der Perserin, bzw. zwischen der Architektonik der geformten, „musikalischen“ Rede und der verhüllenden Kleidung zu entdecken ist, betrifft auch das erzählerische Unternehmen selbst. Nur diese scheinbar vollkommene Textur, die die erzählte Vergangenheit umhüllt oder ersetzt, löst sich, wie noch gezeigt wird, an einem Punkt auf.

Die Vergleiche mit Gewändern, Gefäßen und Geweben bilden bekannterweise einen festen Bestandteil in der langen Tradition autoreflexiver Textmetaphern.²² Peter Kahrs, der in seiner Monographie über Bernhards frühe Erzählungen den Kleidungsmotiven ein eigenständiges Kapitel widmet, sieht in den Kleidungsstücken Symbole des Verlangens nach der dichten Textur, nach der ästhetischen Form, was ihm zufolge auch die Steigerung des musikalischen Ausdrucks der Sprache erklärt; diese Fixation auf das Textgewebe hänge mit dem Wunsch nach Geborgenheit zusammen.²³ Nun sind die Tropen in *Ja* derart organisiert, dass der das Innere umhüllende, bzw. ersetzende Pelzmantel dem artikulierten Text entspricht, der seinerseits mit weiteren Bezugsfeldern des Erzählers, mit der musikalischen Komposition und der Architektonik verbunden ist. Und wie in der früheren Erzählung *Wetterfleck*, bleibt vom Gesprächspartner des Erzählers ein bloßes Kleidungsstück, der von der Behörde ausgehändigte Pelzmantel übrig – wie der Text selbst, insofern er für das nicht mehr Anwesende steht.

Wenn der Pelzmantel den Körper nicht nur verdeckt, sondern ersetzt – wie der Text des Erzählers (nebenbei gesagt: eines Antikörperforschers) ebenfalls an die Stelle des Vorhergegangenen tritt –, stellt das Kleid als Textmetapher die Trope als Voraussetzung des narrativen Textes heraus. In dieser Hinsicht ist es wichtig zu betonen, dass der Raum und die Transformationen der Handlung von der Übertragung und des Positionstausches strukturiert werden: vom Anfang, wo der Ich-Erzähler seinen Monolog mit

²¹ Ebd., S. 148.

²² Vgl. Groddeck, Wolfram: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Basel / Frankfurt am Main: Stroemfeld 1995, S. 263.

²³ Kahrs, Peter: Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Bildern des Transports und des Ausladens schildert, über die Funktionswechsel der Figuren bis hin zur Aushändigung des Pelzmantels, von den von ihrem ursprünglichen Ort verrückten Menschen über den Handel mit Realitäten bis zu den sich kreuzenden Bewegungen, der Begegnung des Erzählers und der Perserin, und der der Perserin und des Lastwagens. Der Erzähler strengt sich an, diese Bewegungen als notwendig darzustellen, als Übertragungen, die schließlich jedem Element seine eigentliche Stelle zuweisen, wie in einer musikalischen oder architektonischen Komposition.²⁴ Zuletzt ist es gleichgültig, ob es ums Schicksal oder um eine narrative Konstruktion geht – ob der Kunde ein Grundstück findet oder, wie der Realitätenvermittler Moritz bemerkt, das Grundstück seinen Käufer,²⁵ ob die zu bebauende Stelle dem Plan vorangeht oder umgekehrt, der Plan wird einem Ort aufgezwungen²⁶ – freilich nur insofern, als die Erzählung tatsächlich imstande ist, die Erinnerung dessen, was sie ersetzt, „festzuhalten“.

Im Gegensatz zu anderen nicht-autobiographischen Prosatexten Bernhards zwischen 1970 und 1978 ist *Ja*, wie gesagt, von einer einfachen Erzählstruktur gekennzeichnet, in der nicht mehrere Stimmen ineinander verschachtelt sind. Auf den ersten Blick passt dies in ein ambitioniertes Entwicklungsmodell von Willi Huntemann, dem zufolge den Bernhardschen Erzählern durch Techniken wie Zitieren und Erinnern, welche die direkte Beobachtung ablösen, allmählich zur Emanzipation vom Redegegenstand verholten wird.²⁷ Diese Vorstellung ist hier dennoch anzuzweifeln, und zwar aufgrund des Schlusses von *Ja*, wo sich das strukturierende Verfahren des Erzählers, das die Ereignisse erklärt und ins Korsett eines teleologischen Diskurses zwingt, um im Unartikulierten mit Hilfe von Identifikationen, Unterscheidungen und Gegenüberstellungen eine Ordnung zu schaffen, schließlich doch als Gewaltakt entpuppt.

Als die von jedem im Stich gelassene Perserin, anstatt im Haus zu verhungern, jedem Kalkül zum Trotz abreist, bricht sie gleichsam aus ihrer Gruft aus.²⁸ So rätselhaft oder

²⁴ Die Analogie zwischen Bauwerk und Text, deren Hypothese ich mich bediente, ist dabei in der Bernhard-Literatur gar nicht so neu. Vgl. z. B.: Kohlenbach, Margarete: *Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards Korrektur*. Tübingen: Narr 1986.

²⁵ „Jetzt erinnerte ich mich wieder an die wiederholt vorgebrachte Äußerung des Moritz, daß jedes Grundstück zu verkaufen sei, es mag das unmöglichste sein, ja, daß jedes Ding und daß jede Sache auf der Welt einen Käufer hat“ (Bernhard 1978, S. 29).

²⁶ „Er, der Schweizer, habe diesen Plan schon drei Jahre früher und zwar in Südamerika, genauer gesagt, in einem kleinen Ort in der Nähe von Caracas, der Hauptstadt von Venezuela, entworfen gehabt und er trage diesen Plan schon drei Jahre mit sich herum, der Plan war auch wahrscheinlich von dem fortgesetzten aus der Mantel Herausziehen und wieder Hineinstecken arg in Mitleidenschaft gezogen, so Moritz [...] dieser Plan sei von ihm drei Jahre lang immer wieder gründlich durchdacht worden und alles in diesem seinen Plan sei seinen Bedürfnissen entsprechend“ (Ebd., S. 106–108).

²⁷ Vgl. ebd., S. 11–117.

²⁸ Diese Vorstellung wird durch die Beschreibung ihres Zimmers noch verstärkt: „Es handelte sich offensichtlich um den kleinsten und für Wohnzwecke tatsächlich ungünstigsten ebenerdigen Raum im ganzen Haus, in welchem sie ein paar Matratzen auf dem Boden liegen hatte, mit einem Leintuch zugedeckt. Sofort war mir, trotz Dunkelheit, beinahe Finsternis im Raum die Schmutzigkeit dieses Leintuchs aufgefallen. [...] Ihr vorhangloses Fenster hatte sie

zumindest unklar ihre Reise und die Umstände ihres Todes auch sein mögen,²⁹ der Erzähler tut sein Möglichstes, um die Ereignisse nicht ohne Erklärung zu lassen. Erstens wird das Ende, wie schon gezeigt, motivisch oder durch Vorzeichen, je nach dem, vorweg genommen. Zweitens scheint ein Dialog, gleichsam als Schlussstein ans Ende gesetzt, die Frage für den Selbstmord zu entscheiden:

Wie ich zwei Tage später zu dem gänzlich verlassenem, noch nicht halbfertigen und schon wieder verrotteten Haus auf der nassen Wiese gegangen bin, ist mir eingefallen, daß ich der Perserin auf einem unserer Spaziergänge in den Lärchenwald gesagt hatte, daß sich heute so viele junge Menschen umbringen und es sei der Gesellschaft, in welcher diese jungen Menschen zu existieren gezwungen sind, vollkommen unverständlich, warum und dass ich sie, die Perserin, ganz unvermittelt und tatsächlich in meiner rücksichtslosen Weise gefragt hatte, ob sie selbst sich eines Tages umbringen werde. Darauf hatte sie nur gelacht und *Ja* gesagt.³⁰

Damit ist auch das letzte Element an seiner Stelle: die Perserin erklärt im Vorhinein das undeutliche Ende und fügt sich vollständig in den Text ein, der sie einverleibt, ja ersetzt, indem er die Erinnerung an sie „festhält“. Wie gesagt, ist die Rede in *Ja* grundsätzlich dem Erzähler vorbehalten; er zitiert niemanden länger, bis auf die letzten Seiten des Textes, wo ein Monolog der Perserin eingeschoben wird, zuerst in indirekter, dann in direkter Rede angelegt. Was sie sagt, ist aber nichts anderes, als eine Zitatensammlung vom Erzähler selbst, wodurch in dieser Unterbrechung der Diegesis wiederum nur die Erzählstimme widerhallt:

Ein Anarchist ist nur einer, der Anarchie praktiziert, hatte ich zu ihr im Lärchenwald gesagt, jetzt erinnerte sie mich wieder daran. *Anarchie ist alles in einem Geisteskopf*, sagte sie und wiederholte damit nur ein anderes meiner Zitate. [...] Hören Sie sich? fragte sie, Sie haben das alles selbst gesagt.³¹

Die Herrschaft des Erzählers über seinen Bericht wird im letzten Satz des Textes ins Extreme getrieben, zugleich aber auch gebrochen. Da die vom ironischen Lachen begleitete Antwort der Perserin, die im letzten Satz wiedergegeben wird, mit dem Titel des Werks zusammenfällt – zumal dieses „*Ja*“ im Text kursiv gesetzt ist –, kann es auch als eine der „unmöglichen“ Transgressionen ausgelegt werden, die Gerard Genette in seiner Erzähltheorie Metalepsen nennt, d. h. Überschreitungen von Erzählebenen bzw. von der Grenze zwischen erzählter und realer Welt. Als kannte die Perserin (oder der Erzähler) den Titel des Werks, in dem sie als Figur vorkommt.³² Als sagte sie nicht nur

mit einer grauweißen Wachsleinwand abgedeckt, konstatierte ich und wahrscheinlich die ganzen zwei Wochen nicht geöffnet. Sie sei im Besitze einer großen noch halbvollen Teedose, das genüge ihr.“ (Bernhard 1978, S. 144)

²⁹ „Sie habe bezahlt und sei aufgestanden und geradeaus in den in diesem Augenblick an dem Gasthaus mit mehreren Tonnen Zement beladenen Lastwagen hineingelaufen“ (Ebd., S. 147.).

³⁰ Ebd., S. 148.

³¹ Ebd., S. 145.

³² Siehe Genette, Gerard: *Die Erzählung*. München: Fink 1994, S. 167–174.

zum Selbstmord: Ja, sondern hieße sie als Gegenstand einer künftigen Erinnerung, sich „aufopfernd“, auch diejenige Substitution gut, die dem Text zugrunde liegt. Als willigte sie darin ein, dass sie im Kunstwerk aufgeht.³³ Mit diesem metaleptischen „Ja“ stürzt aber die Architektur der Erzählung ein. Alles, was man über die Perserin erfahren kann, ist als Konstruktion von Aussagen vorhanden, deren Wahrheit nur in der Totalität des Textes begründet ist und deren Ordnung, wie oben dargelegt wurde, dem in der Erzählung negativ besetzten „Festhalten“ entspricht. Um sich als wahre Erinnerung etablieren zu können (um über ihre Willkürlichkeit bzw. Fälschung hinwegzutäuschen), bedarf diese Konstruktion allerdings einer letzten Bestätigung durch den, der nunmehr nicht als der Andere, sondern eben als Element der Konstruktion zugänglich ist.

Geht man mit dem Begriff der Metalepse so großzügig um, wie Genette in seinem rezenten Büchlein über dieses Thema,³⁴ so kann man auch in den *Wahlverwandtschaften* eine Metalepse finden, und zwar eine, die auch inhaltlich auf die Bernhardsche zu beziehen ist: die Passage, in der Ottiliens mystisches Erlebnis beim Besuch der restaurierten Kapelle beschrieben wird:

Durch das einzige hohe Fenster fiel ein ernstes buntes Licht herein: denn es war von farbigen Gläsern anmutig zusammengesetzt. Das Ganze erhielt dadurch einen fremden Ton und bereitete zu einer eigenen Stimmung. [...] Auch für Ruheplätze war gesorgt. Es hatten sich unter jenen kirchlichen Altertümern einige schön geschnitzte Chorstühle vorgefunden, die nun gar schicklich an den Wänden angebracht umherstanden.

Ottilie freute sich der bekannten ihr als ein unbekanntes Ganze entgegnetretenden Teile. Sie stand, ging hin und wieder, sah und besah; endlich setzte sie sich auf einen der Stühle und es schien ihr, indem sie auf- und umherblickte, als wenn sie wäre und nicht wäre, als wenn sie sich empfände und nicht empfände, als wenn dies alles vor ihr, sie vor sich selbst verschwinden sollte, und nur als die Sonne das bisher lebhaft beschienene Fenster verließ, erwachte Ottilie vor sich selbst und eilte nach dem Schlosse.³⁵

Michael Mandelartz zufolge³⁶ erfährt Ottilie bei diesem Besuch, der auf den Tag genau ein Jahr vor ihrem Tod stattfindet sich selbst als Tote. In einem der Chorstühle sitzend, die in der obigen Beschreibung den von Charlotte an der Außenwand aufgestellten Grabsteinen entsprechen, übernimmt sie

gegenüber dem außen eingefügten, hinweisenden Text der Grabsteine die Funktion des Symbolisierten, das jenen durch Charlottes Umgestaltung des Friedhofs abhanden ge-

³³ Es ist vielleicht nicht so abwegig, in der Fotografie, „auf welcher er zum letzten Mal eine solche *hohe Hand* schüttelt“, eine Anspielung auf Goethes Selbstanzeige der *Wahlverwandtschaften* zu sehen („Spuren trüber, leidenschaftlicher Notwendigkeit [...], die nur durch eine höhere Hand und vielleicht auch nicht in diesem Leben völlig auszulöschen sind“, in: Goethe 1981, S. 639), wobei die „hohe Hand“ in *Ja*, gegen diese Folie, ironischerweise den waltenden Autor symbolisieren soll.

³⁴ Genette, Gerard: *Metalepsis*. Az alakzattól a fikcióig. Pozsony: Kalligram 2006.

³⁵ Goethe 1981, S. 473f.

³⁶ Mandelartz, Michael: Bauen, Erhalten, Zerstören, Versiegeln. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 118 (1999), S. 500–517.

kommen war. Das Verhältnis wurde jedoch umorganisiert: Lagen draußen auf dem Friedhof die Toten als Bezeichnete vereinzelt unter den zugehörigen Symbolen, so sind in Otilies Tagebucheintragung zu ihrem mystischen Einheitserlebnis die Toten der alten Völker in stummer Unterhaltung [...] miteinander begriffen.

Der chronologischen Reihe der von Charlotte geordneten Grabsteine und der „stummen Unterhaltung“ der Toten in Otiliens Vorstellung ist gemein, dass in beiden Fällen die „eindeutige Zuordnung eines Zeichens zu jeweils einem Bezeichneten [...] zugunsten eines jeweils eigentümlichen Ordnungsprinzips innerhalb der Gruppe der Zeichen“³⁷ aufgegeben wird. Während aber Charlottes Entwurf ein Arrangement der Bezeichnenden untereinander darstellt, eröffnet sich bei Otilie ein „kommunikatives Spiel zwischen den Bezeichneten [...], das sich allerdings dem Zugriff von außen entzieht.“³⁸ Die Zeichen, denen das Bezeichnete abhanden gekommen war, leben ein eigenes Leben, gehen neue Beziehungen ein, organisieren sich um. „Wer ihnen wie Otilie zu nahe kommt, wird in diese neue Ordnung einbezogen.“³⁹

Otilie wird, so Mandelartz, zum Opfer des Chaos der Symbole, aber allein sie ist es im Roman, die die Widersprüchlichkeit des Ästhetizismus bemerkt und „schließlich den neuen Symbolbegriff [einlöst], indem sie ihn bis in die letzten Konsequenzen verfolgt“.⁴⁰ Was sie in der Kapelle erlebt, ist die in sich geschlossene Ordnung von nach innen gerichteten Symbolen: ein autonomer Raum des Schönen, der stumm bleiben muss, da er die Dissoziation von Zeichen und Bezeichnetem voraussetzt. Dieses unzugängliche Gebilde, in dem Mandelartz den Inbegriff des autonomen Kunstwerks, mithin ein Bild der *Wahlverwandtschaften* selbst, sieht, vollendet sich, zum Schluss des Romans, in unendlicher Selbstspiegelung der Symbole im geschlossenen, Natur, Geschichte und Transzendenz nach Innen wendenden ästhetischen Raum der Kapelle, in dem sich der Traum der „stummen Unterhaltung“, wie sie sich Otilie vorgestellt hatte, zwischen ihr, Eduard und dem Kind als reine Bedeutungen in Erfüllung geht.

Von einem Grabstein für Otilie ist daher innerhalb des Romans nicht mehr die Rede, und insofern der Text der Wahlverwandtschaften dessen Funktion übernimmt, bleibt er dem verschwiegenen Gespräch der Bedeutungen im Innern so äußerlich wie die Grabmäler dem Dialog der Toten in der Kapelle.⁴¹

Was Mandelartz' Ausführungen für eine Interpretation von *Ja* besonders wertvoll macht, geht über die Analogie zwischen Baukörper und Kunstwerk sowie über die Einsicht in den Zusammenhang zwischen Otiliens Tod und ihrem Aufgehen im autonomen Kunstwerk hinaus. Mandelartz muss einen Einwand aus dem Wege räumen, nämlich, wie es möglich sei, einen Text zu interpretieren, von dem man feststellt, dass er ein geschlossenes, stummes, seine Bedeutung nicht preisgebendes, also letzten Endes

³⁷ Mandelartz 1999, S. 509.

³⁸ Ebd., S. 509.

³⁹ Ebd., S. 509.

⁴⁰ Ebd., S. 509.

⁴¹ Ebd., S. 513.

unverständliches Kunstwerk ist. Die Pointe seines Aufsatzes besteht in der Art und Weise, wie er diesen Widerspruch durch Reflexion fruchtbar machen kann,⁴² indem er die viel zitierten Zeilen Goethes an Zelter, er habe in *Die Wahlverwandtschaften* „viel hineingelegt, manches hinein versteckt. Möge auch Ihnen dies offenbare Geheimnis zur Freude gereichen“, die Analogien zwischen Architektur und Roman weiter verfolgend, mit der Grundsteinlegung und der Maurerrede aus dem 9. Kapitel des 1. Teils in Zusammenhang bringt. Der Maurer nimmt in seiner Rede zuerst auf eine unter freiem Himmel, aber „zum Verborgnen“⁴³ verrichteten Arbeit Bezug. Dann kommt er auf eine nicht minder widersprüchliche Rezeption des Werkes zu reden: Der Grundstein soll zum „Denkstein“ gemacht werden, indem in seine Vertiefungen „verschiedenes eingesenkt“ wird „zum Zeugnis für eine entfernte Nachwelt“,⁴⁴ wobei sie dieses, insofern der Stein für ewig gegründet wird, nicht zur Kenntnis nehmen kann. „Der Schlüssel zum Verständnis der Gründer – m. a. W. zum Verständnis dessen, was der Autor hineingelegt hat – bleibt also genau dadurch und genauso lange verborgen, wie das Haus steht bzw. der Roman als ein Ganzes hingenommen wird.“⁴⁵ Um den verborgenen Grund aufdecken zu können, muss man „das Werk in seine Einzelteile zerleg[en], ja [...] sogar zerstör[en]“.⁴⁶ Es ist eben Otiliens Vorstellung von Dauer des eingangs zitierten Tagebucheintrags, die belehrt, „daß auch ein sorgfältig angelegtes und geschlossenes Gebäude seine geheimen Bedeutungen einmal offen legen muß“.⁴⁷ Ganz folgerichtig nennt Mandelartz seine eigene Arbeit „Zerstörungswerk“.⁴⁸

Wenden wir uns nun wieder dem Bernhardschen Text zu. Ich hoffe in meinen Ausführungen gezeigt zu haben, dass die Erzählung, die sich als Erinnerung bestimmt, erst zu einer geschlossenen, mit den Ausdrücken des Erzählers, musikalisch-architektonisch-mathematischen Ordnung wird, indem sie die Stimme des Anderen zum Schweigen bringt, ja, ihn körperlich vernichtet, oder, umgekehrt, die pseudo-logische, antithetische und in seiner Artikulation musikalisch ausgefeilte Ordnung einsetzt, um ihn auszulöschen. Der springende Punkt dabei ist der letzte Satz der Erzählung, der als Schlussstein dienen sollte, aber, als Metalepse gelesen, doch die ganze Konstruktion zu Fall bringt. Zieht man die Anspielungen auf *Die Wahlverwandtschaften* mit in Betracht, so kann man unter Anknüpfung an Mandelartz' Einsichten zur Schlussfolgerung kommen, dass das Zerstörungswerk in *Ja* schon im Gange ist, bevor das Werk zur Vollendung gebracht wird, oder, um die Baumetaphorik weiter zu bemühen, das Gebäude ist schon Ruine, bevor es fertig gestellt wird. Eine mögliche Konsequenz dieser Feststellung für das Verständnis des Textes wäre, die radikale Verkürzung jener Dauer, von der in Otiliens Tagebucheintrag und auch in Bernhards offenem Brief die Rede ist, mit der Löschung einer Erinnerungsspur, mit der sprach- und literaturskeptischen Absage an die Möglich-

⁴² Vgl. ebd., S. 515.

⁴³ Goethe 1981, S. 301.

⁴⁴ Ebd., S. 301.

⁴⁵ Mandelartz 1999, S. 501.

⁴⁶ Ebd., S. 501.

⁴⁷ Ebd., S. 515.

⁴⁸ Ebd., S. 502.

keit eines Denkmals gleichzusetzen. Es bietet sich aber eine andere Interpretationsmöglichkeit an: insofern das Werk als Konstruktion ausschließt, gar vernichtet, woraus es entsteht, bedarf es der Zerstörung des in sich geschlossenen Gebildes, der Rücknahme der gestifteten Ordnung, um einen Bezug, der einem sich als Denkmal bestimmenden Text notwendig innewohnt, herzustellen – dies aber nur um den Preis, dass die schöne Form verloren geht.

Ist es danach möglich, auf das Gedächtnis der Orte zurückzugreifen, das Assmann der ästhetischen Repräsentation gegenüberstellt? Nicht von ungefähr ist in *Ja* von zwei Menschen, die Zeit ihres Lebens auf der Reise gewesen waren, die Rede, einer Perserin, die nicht mehr nach Persien zurückkehrt, und einem Schweizer, der nach Südamerika weiterfahren soll. Sie gehören in eine lange Reihe Bernhardscher Helden, deren Bewegungen, von Text zu Text unterschiedlich, vom Mangel an einem angemessenen Ort – sei es der ursprüngliche, sei es der gefundene – bestimmt werden, und unter deren Vorfahren sich wohl auch der weltbereiste Engländer aus den *Wahlverwandtschaften* befindet, der längst vom Gedanken eines festen Zuhauses abgerückt war.⁴⁹

⁴⁹ Vgl. Goethe 1981, S. 431.